

Formule e itinerari del 'debut-et-la fin' nella *Contemplazione della morte*

Angela Fabris

Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Austria

Abstract The essay proposes a selective reading of the beginnings and the endings of the four prose texts of *Contemplazione della morte* (1912), in their connections, according to the different typologies and functions. Attention is given to the two dedicatees, Pascoli and Bermond, together with natural landscapes and atmospheric notations, as well as to the importance given to silence and to the vitalistic image of the "cagna", which in the finale imposes itself on that of the drowned man.

Keywords Incipit. Contemplazione della morte. Bermond. Pascoli. Silence. Memory.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2021-03-27
Accepted	2021-06-28
Published	2021-10-21

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Fabris, A. (2021). "Formule e itinerari del 'debut-et-la fin' nella *Contemplazione della morte*". *Archivio d'Annunzio*, 8, 205-216.

Il sottile volumetto che reca il titolo suggestivo di *Contemplazione della morte* si propone quale esercizio spirituale e variazione dell'arte del necrologio da parte di d'Annunzio;¹ in esso, dopo aver abbandonato «gli *alter ego* narrativi, da Sperelli a Tarsis» (d'Annunzio 2005, 2: 3694; 3679), il Pescarese ordina in termini di struttura un primo testo che funge da messaggio introduttivo a cui seguono quattro prose allineate in questo modo: nella prima si stempera il ricordo dell'ultima visita al Pascoli a Bologna nella casa dell'Osservanza; nella seconda si sposta sul filo dei ricordi in Francia; la terza e la quarta sono incentrate sul «gran lutto cristiano» e sui ripetuti «parallelismi con la morte di Cristo» rispetto a quella di Adolphe Bermond, l'anziano proprietario di uno *châlet* preso in affitto da d'Annunzio ad Arcachon durante il suo esilio francese. Si tratta di una figura dai tratti cristologici - alla luce della dedica della *Contemplazione* a lui e al Pascoli - che viene introdotta nella seconda sezione in questi termini:

Si chiamava Adolphe Bermond, nato su la Garonna, nella città vinosa ch'ebbe per sindaco il gran savio Michel de Montaigne reduce da Roma e per consigliere quel candido e invitto Etienne de la Boétie imitatore del Petrarca e traduttore dell'Ariosto. Aveva quasi ottant'anni; e, quando lo conobbi la prima volta, mi parve d'averlo già veduto tra le diecimila creature scolpite o dipinte nella cattedrale di Chartres. Aveva nel volto la tenuità la spiritualità e non so qual trasparenza luminosa, che lo assomigliavano alle immagini delle vetriere e delle porte sante. (D'Annunzio 2005, 2: 2135)

I quattro testi, in termini di cronistoria, vengono pubblicati sul *Corriere della Sera* il 19 e il 28 aprile e il 5 e il 12 maggio del 1912 con un andamento settimanale; poi, a brevissima distanza, escono in un libretto edito da Treves con l'aggiunta di una sezione introduttiva dedicata a Mario Pelosini, «fine dicitore» che «d'Annunzio ebbe occasione di incontrare durante i suoi soggiorni pisani, a Bocca d'Arno» (Bertazzoli 1998, 427). Nella finzione del volumetto i quattro capitoli recano le date del VII, XI, XV e XVII aprile MCMXII, nell'intento di far credere che essi siano stati redatti sull'onda di un unico e rapido slancio inventivo, nell'arco di soli dieci giorni.

L'itinerario che d'Annunzio compie tra i differenti luoghi bolognesi e che precede l'ultimo incontro con Pascoli, costellato da allusioni a luoghi e a opere d'arte e da frammenti intertestuali, si caratterizza per una serie di incipit di natura variegata, all'esordio di ogni paragrafo. Giulio Ferroni, intervenendo in termini generali sull'incipit, ragiona sulla

¹ Vedi, quale sorta di testamento spirituale, l'analisi dell'incipit de *Il libro segreto* in d'Annunzio 2010, 59 e in Giannantonio 2011.

questione dell'inizio, dei modi in cui le opere stesse concepiscono e realizzano il loro inserimento nel mondo, si aprono un varco entro l'orizzonte temporale e spaziale, entro il flusso indeterminato delle presenze materiali, degli atti di comunicazione, dei silenzi e dei rumori naturali e sociali. Ogni opera letteraria prende avvio da una decisione di rompere il silenzio, di intervenire nel contesto comunicativo e ambientale. (Ferroni 2010, 30)

Non a caso il silenzio, assieme agli echi atmosferici e naturali e ai riflessi paesaggistici, è una delle presenze essenziali del «libello» (d'Annunzio 2005, 2: 2113). Su questo si ritornerà.

Tali suggestioni sono presenti già nel messaggio introduttivo che - nonostante la sua diversità e semplicità stilistica rispetto alle quattro prose - si caratterizza per un approccio simile, ossia tenta di ancorarsi per certi versi ad alcuni paesaggi marini uniti dalle suggestioni memoriali: «dalla Landa oceanica dove tante volte a sera il mio ricordo e il mio desiderio cercarono una simiglianza del paese di sabbia e di ragia disteso lungo il mar pisano» (2113).

Più avanti, nel medesimo messaggio, si richiama alla «luce dell'ora in cui per la prima volta, sconosciuto e atteso, varcaste la soglia della casa ch'io m'ebbi un tempo alla foce dell'Arno tra i ginepri arsicci e le baglie marine» (2113). Segue l'allusione «al prato sublime che sta tra il Camposanto e il Battistero o alla funebre spiaggia tra il Serchio e l'Arno», a cui si affianca la percezione di una sorta di comunione intima: «posso senza discordanza pensare a voi prediletto tra i pochissimi che sanno amarmi come solo voglio essere amato» (2114).

Dalla natura tendenzialmente carica di suggestioni di tale prosa, contraddistinta da «echi letterari ed esperienze dirette» (3680), deriva - quale naturale conseguenza - la presenza insistita di una serie di formule d'avvio e di soglie variamente attraversate: il testo infatti, nel suo essere strutturato in quattro sezioni principali e in una miriade di microsezioni, accoglie una varietà di incipit. Non solo; sulla scia delle osservazioni di Lotman si deve sottolineare come, in esso, l'inizio e la fine siano strettamente intrecciati in una sorta di costruzione speculare, con rimandi da un punto all'altro o, in alcuni casi, con la disillusione di un mancato ricongiungimento oppure il delinarsi di una conclusione aperta. Si potrebbe dunque asserire che, per quanto sia difficile rompere il silenzio e prendere la parola (Del Lungo 1997, 7), lo è altrettanto concludere, inserire il punto finale in un tessuto memoriale di tale natura, denso di echi e divagazioni (Lotman, Uspenskij 1975).

La nostra attenzione selettiva si focalizzerà, in questo senso, su alcuni luoghi testuali, ossia l'inizio e la fine quali soglie che attestano la presenza e l'inserzione del medesimo tracciato memoriale nella dimensione del finito o a volte - nelle clausole conclusive - in uno spazio di incerta definizione. L'esordio di regola non si realizza in

termini generali nel vuoto assoluto, ma si apre a echi e presenze diverse, precedenti o contemporanee. In questo senso, come afferma Ferroni, «cominciare» è per lo più un nuovo inizio, un ricominciare (2010, 31); un discorso certamente coerente nel caso di queste quattro prose e delle microsezioni che le caratterizzano. Già nel messaggio iniziale, che funge da dedica e introduzione, e che è intitolato a Mario Pelosini di Pisa (d'Annunzio 2005, 2: 3700-1), si assiste a un susseguirsi di incipit. Per esempio:

Mio giovine amico, per quella foglia di lauro che mi coglieste su la fresca tomba di Barga pensando al mio lontano dolore, io vi mando questo libello [...].

Ben so come profondamente nel vostro petto fedele voi custodiate la luce dell'ora in cui per la prima volta [...].

Di lontano, non ebbi da voi se non sobrie testimonianze d'un amore sempre più forte e d'una fede sempre più tenace [...].

Ecco che riprendo in queste pagine una contemplazione già iniziata nella solitudine di quel Gombo ove vidi in una sera di luglio approdare il corpo naufrago del Poeta che s'ellesse Antigone [...].

Ma, di qua d'Arno, nella selva spessa che va sino al Calambrone, in un meriggio dello stesso luglio, portai il pensiero della fine su i miei piedi nudi come una fiera porta la sua fame o la sua vigilanza [...].

Un'allegoria è nascosta in ogni figura del mondo; e giova, secondo la sentenza di san Gregorio, «lo intendimento delle allegorie ridurre ad esercizio di moralitate». Sotto il più alto fervore, sotto la più profonda conturbazione del mio spirito la mia ferinità persiste, o giovine amico. [...].

Ma qual è il Redentore che voi aspettate, che aspettano i vostri eguali? (D'Annunzio 2005, 2: 2013-16)

Nel caso di quest'ultimo paragrafo contraddistinto - unicamente - da un quesito diretto, lo stesso modulo si ripresenta nella clausola conclusiva del blocco seguente, qualche riga più sotto: «E chi sale contro a me, dall'altro declivio del secolo, in silenzio? Colui che io ho annunziato?» (2116).

È evidente, in questa serie di esempi, come i singoli incipit di questa prosa d'avvio, composta a posteriori per l'uscita in volume, si caratterizzino per la tendenza ad accogliere e ad assumere direzioni distinte, a mutare l'orizzonte di riferimento, il tenore delle considerazioni - con una certa soglia di attenzione riservata agli echi atmosferici - in una tensione che vede un crescente protagonismo da parte di colui che narra:

E vengono verso me fantasmi che non si generano dai miei sogni.

E che può mai essere per me il rinascere, se «io nacqui ogni mattina»? Ora la cosa non è più tra me e l'alba.

E ancora:

E non vorrò mai esser prigioniero, neppure della gloria.

E non vorrò mai riconoscere i miei limiti.

E non vacillerò mai dinanzi alla necessità del mio spirito e alla cicuta.

E non farò mai sosta alle incrociate delle mie vie.

E serberò fresca la vena inestinguibile del mio riso pur nella peggiore tristezza.

E dico che l'elemento del mio dio è il futuro.

E dico che ciò ch'io non sono, domani altri sarà per mia virtù. (2: 2117-18)

Non soltanto; vi inserisce l'eco di un processo ancora indefinito:

O giovine amico, ciascuno di questi pensieri non è se non il tema d'un inno e non può esser condotto a compimento se non dal ritmo eroico. (2: 2118)

In questo caso, il fluire di pensieri che non possono essere condotti o giungere a una naturale conclusione è quanto mai aderente all'andamento dei singoli paragrafi, tessuti su «anfore» e «polisindeti a catena di eco vistosamente evangelica» (Martignoni 1989, 370). Non solo; nell'inserito d'avvio si assiste al rilievo concesso al silenzio, uno dei nuclei tematici essenziali:

/ Il silenzio era un inno senza voce. */*

Tale potrebbe essere allora il mio silenzio. Ma quegli che sale contro a me, dall'altro declivio, quando m'incontrerà e gitterà il suo grido?

O mio giovine amico. (D'Annunzio 2005, 2: 2118)

Nel loro affiancarsi sulla pagina, gli incipit che si susseguono, di paragrafo in paragrafo, assolvono funzioni distinte: un richiamo al dedicatario, un appello al suo sentire, il rapportarsi del medesimo d'Annunzio al Pelosini, una serie di percezioni inserite in un suggestivo spazio naturale (una selva), un ulteriore avvicinarsi al «giovane amico» e ancora un quesito esplicito che si ripresenta - con tratti parzialmente affini - al termine del medesimo paragrafo. A ciò si affiancano nuove sensazioni dell'io narrante e un appello - significativo alla luce del suo ricomparire nelle singole prose - al silenzio. Infine si ha il suggello conclusivo:

Ora bisogna che anche noi ci separiamo e poi ci ritroviamo, mio giovine amico.

Addio.

Gabriele d'Annunzio

Dalle Lande, nel maggio 1912. (2: 2120)

Il tessuto incipitario assume tratti ben più acuti e complessi nella prosa d'avvio che, sotto l'annotazione diaristica del «VII aprile MCMXII» quale sola indicazione paratestuale, si apre in questi termini: «Anche una volta il mondo par diminuito di valore». Segue una frase esplicativa: «Quando un grande poeta volge la fronte verso l'Eternità, la mano pia che gli chiude gli occhi sembra suggellare sotto le esangui palpebre la più luminosa parte della bellezza terrena». A questo punto si assiste all'ingresso della prima persona in una presa di parola personale che caratterizza con ritmo assiduo l'intero volumetto: «Penso» (2: 2121).² In effetti, nonostante questa prima sezione sia intessuta di echi intertestuali del medesimo Pascoli (*Ida e Maria* e *Canzoni d'aprile*, e ancora la Prefazione ai *Primi poemetti* e diversi passaggi tratti da *Hymnus in Romam* o ancora i *Poemi conviviali*, nello specifico l'*Ultimo viaggio*) a prevalere è un tessuto memoriale affidato alle percezioni dell'autore. È la prima persona singolare a filtrare il ricordo selettivo («d'or quindici anni»), il presente («Oggi riodo», «vedo») assieme all'incertezza relativa alla memoria («non so perché»). E ancora «ieri» seguito da «e più tardi» (2: 2121-2). Successivamente si stempera il ricordo suggestivo di una notte «tranquilla ma non serena, con istelle forse infauste, prese in avvolgimenti di veli e di crini. L'acqua dell'insenatura non aveva quasi respiro, ma di là dalle dune e dalle selve l'Oceano senza sonno faceva il suo rombo» (2: 2123). In questo modo la tessitura contemplativa viene ad accogliere echi atmosferici e frammenti paesaggistici filtrati dalla sensibile ricettività della voce che rievoca e narra.

Di seguito d'Annunzio ricorda come l'amicizia col Pascoli soffrì di «una strana timidezza» (2: 2123), un'annotazione che si chiarisce nella sezione seguente in cui viene descritto il primo incontro. Il segmento inizia con un quesito diretto: «Ma come c'incontrammo la prima volta? A Roma, per insidia» (2: 2124). In questo caso, come nel precedente, il sintetico esordio intende alimentare la naturale curiosità di chi legge alla luce dell'assenza di dettagli informativi che il lettore non può soddisfare autonomamente. L'inserito si caratterizza per uno sviluppo narrativo volto a descrivere a frammenti l'incontro. Di seguito, nella logica di una narrazione circolare, passa a descrivere l'ultimo incontro, «nella sua casa bolognese dell'Osservanza» (2:

² In merito all'immagine e alla percezione del Pascoli da parte di d'Annunzio vedi Maksimović Janjić 2012, 325-7.

2126). La tessitura memoriale inizia a prendere corpo – come spesso avviene in questo «Quatriduo» (2: 2115) – tramite una suggestione personale: «Tutto il giorno m'ero lasciato condurre dalla mia malinconia nei luoghi ove ella più potesse gravarmi» (2: 2127). Sulla stessa lunghezza d'onda si situa anche il successivo incipit: «E m'ero poi smarrito nel sacro laberinto di San Stefano, nella Basilica delle sette chiese. Misteri e immagini per ogni dove, e il colore del fumo e il colore del grumo» (2: 2127).

Il paragrafo seguente inizia con un quesito, una tecnica d'avvio a cui d'Annunzio ricorre con frequenza in queste pagine: «Perché oggi, della città ove per fato si spengono i nostri grandi poeti, non vedo se non quella piazza mortuaria e quel laberinto cristiano?» (2: 2127-8). Il luogo evocato si caratterizza – nella chiusa del paragrafo – per il suo essere colmo di «freddo alito e di sublime silenzio» (2: 2128), con il richiamo a uno degli elementi che caratterizzano, quasi come un filamento isotopico, l'insieme di queste pagine. Il silenzio viene evocato nella positiva accezione di un richiamo aggettivale al «sublime» – quale valore di tutto ciò che deriva per sottrazione dal suono e, in seconda battuta, anche in relazione a una sorta di stadio mistico (Marinoni 2016, 39-49). Nel suo riapparire in diversi spazi testuali della *Contemplazione*, si osserva il suo rapportarsi a una sorta di indeterminatezza, a un qualcosa di non misurabile, una forma di sottrazione del tempo e dell'agire umano e al tempo stesso del suo opporsi alla logica del finito (Traversetti 2004, 85-90).

Il silenzio allude, peraltro, anche alla sacralità di un atto, per esempio le diverse forme di congedo in occasione della morte del Pascoli e del Bermond e l'avvio di una serie di considerazioni formulate tra sé, senza che si assista alla profanazione di questa atmosfera di raccoglimento e di immersione nel paesaggio naturale e atmosferico tramite la parola esplicitamente espressa; lo si può cogliere anche in occasione del primo incontro a Roma tra Pascoli e d'Annunzio: «O bel mattino in sul principio della state, quando Roma ha gli occhi chiari di Minerva che nutre a sua somiglianza i pensieri degli uomini!» (2: 2125).

Anche il paragrafo successivo si apre con un quesito: «Chi potrà dire quando e dove sien nate le figure che a un tratto sorgono dalla parte opaca e spessa di noi e ci appariscono turbandoci?». Ad esso seguono due brevi periodi esplicativi: «Gli eventi più ricchi accadono in noi assai prima che l'anima se n'accorga. E quando noi cominciamo ad aprire gli occhi sul visibile, già eravamo da tempo aderenti all'invisibile» (2: 2128), a illuminare due territori distinti, antitetici.

A poca distanza riaffiora il ricordo della salita all'Osservanza: «Ero così pieno di pensieri che non ritrovo nella memoria l'aspetto delle cose, perché le guardai con occhio disattento» (2: 2129). Segue il filo di un ritratto interiore del Pascoli e l'accenno a un dialogo in cui la tessitura del ricordo si estende fino ai primi contatti a Roma.

Di seguito d'Annunzio ritorna alle latitudini bolognesi e si immerge nella stanza della scrittura pascoliana, in quel «sentore di sapienza» che pare «impregnare ogni oggetto, e le mura e il soffitto e il pavimento, come se la qualità stessa di quel cervello maschio si fosse appresa al luogo del lavoro» (2: 2130).

Il paragrafo seguente riassume con lucidità e tratto limpido la descrizione precedente della stanza «tranquilla e ordinata» del Pascoli: «In nessun laboratorio d'uomo di lettere m'era avvenuto di sentire la maestria quasi come un potere senza limiti» (2: 2130); secondo una considerazione volta ad accrescere e ad approfondire la capacità esplorativa di queste pagine, caratterizzate da un susseguirsi di inizi e di parziali clausole conclusive.

Si assiste anche alla ripresa di alcuni passaggi di quella conversazione in cui il Pascoli, presenza suggestiva che non viene nominata esplicitamente, gli si siede accanto per discorrere di «qualche recente opera» (2: 2130). Segue la raffigurazione di un ulteriore spazio, la «cameretta» destinata alle visite di d'Annunzio che anticipa uno dei fili conduttori di queste quattro prose, il silenzio (2: 2131). Nello scorgere il Pascoli di spalle infatti il narratore annota: «Si creò nell'aria uno di quegli attimi di silenzio che serrano il capo di un uomo come in un masso di ghiaccio diafano. E guardai la persona del mio amico con occhi divenuti straordinariamente lucidi; e la pietà mi strinse, che ha talvolta il pugno sì crudele» (2: 2132).

Il congedo avviene mentre si assiste al cadere di una di «quelle sere emiliane, umide e cinericce, che sembrano generarsi laggiù, tra la foce del Reno e la bocca del Po di Goro, nella grande palude salmastra» mentre soffia «un vento ambiguo, che pareva dolce e poi a un tratto ci dava il brivido con una folada fredda» (2: 2132). Ancora una volta, nell'attimo del congedo, ritorna - come un *Leitmotiv* - quel «silenzio repentino dell'umile stanza» che viene a serrare il capo di d'Annunzio nello «stesso ghiaccio trasparente» (2: 2132-3).

Riguardo al momento del congedo, come si legge nelle note e notizie sulla *Contemplazione della morte*, «nelle pagine dedicate a Bermond, che non possono avvalersi dello spessore memoriale dato che si tratta in questo caso di una conoscenza dell'ultim'ora, è evidente il montaggio a incastro» (3692). Si sofferma sull'agonia dell'uomo e a livello paesaggistico sulla «antropomorfa Landa piagata dai resinieri» (3692), con i molti tronchi scavati. Nell'attenta rifrazione di queste zone sensibili, alla luce delle relazioni esistenti in merito al «début-et-fin» secondo le ricerche condotte da Del Lungo (2010, 9-14), si assiste a una sorta di deriva estetica e di tensione malinconica in merito all'esistenza. La scrittura diviene strumento sensoriale alla luce di frammenti paesaggistici e atmosferici, tra suggestioni mnestiche ed echi di varia natura e tra fantasticherie e immagini fissatesi nella memoria.

Il secondo capitolo reca la data dell'XI aprile MCMXII e si caratterizza per un avvio denso di sottintesi: «Non so se nella vertigine

d'ombra, quando tutto ritorna per poi dileguarsi, io gli sia apparito. Sembra che le cose obliate e gli esseri più lontani e gli eventi più remoti e perfino i frantumi dei non interpretati sogni abbiano grazia nell'agonia dell'uomo» (d'Annunzio 2005, 2: 2134).

Il successivo richiamo all'amicizia in quello che definisce il «crepuscolo» del Pascoli assume un profilo concreto in virtù dell'allusione al «tenue ramo ch'io colsi e curvai tra l'Alpe e il Mare» (2: 2134)

Si assiste nuovamente a un sviluppo narrativo preceduto da un ulteriore incipit: «Un'accelerazione della sorte volle ch'io l'assistessi con lo spirito nelle sue ultime ore fino al suo transito» (2: 2134). Lo sforzo di comporre una parola per il poeta si collega alla sorte di quello che definisce «un altro amico sospeso da più settimane tra la vita e la morte, condannato irremissibilmente. Era il mio ospite, lo straniero affabile da cui ebbi la casa tranquilla su la duna, dove abito da due anni» (2: 2135). Introduce in questi termini la figura del secondo dedicatario del volumetto, un ritratto denso – come si è visto – di echi e allusioni letterarie (2: 2135).

Segue la descrizione dell'uomo tramite una serie di verbi che ne illuminano l'agire («Venne in un pomeriggio di gennaio, a marea bassa, quando la spiaggia è liscia e sparsa d'incerte figure e scritture nerice») e sviluppano una serie di similitudini tra i suoi movimenti, l'aspetto e la natura con i suoi riflessi paesaggistici e atmosferici:

Entrò nella stanza con un passo alacre e lieve [...].

Tutto il suo viso era illuminato d'una fresca ingenuità che pareva mutasse le grinze da tristi solchi senili in vivaci segni espressivi, immuni dalla vecchiezza come le rughe delle arene, delle conchiglie, delle selci. I suoi occhi erano più chiari di quel cielo invernale, più pallidi dell'acqua intorno al banco di sabbia scoperto. (2: 2136-7)

Il paragone prosegue e si accentua nell'attimo in cui i due uomini escono all'aperto:

E, quando uscimmo, il silenzio dell'immensa Landa, con le sue miriadi di tronchi dissanguati dal ferro del resinere, con le innumerevoli sue piaghe di continuo rinfrescate e allargate, con il perpetuo suo gemito aulente, era come il silenzio d'una moltitudine dolorosa che non si lagna perché accetta il suo compito e la sua pena. E io compresi quella parola d'avvenire, che dice come la natura sia per trasformarsi a poco a poco in cerchio spirituale e il tutto sia per sublimarsi in anima. (2: 2141)

Il paragrafo finale che conclude il ricordo contiene una delle chiavi interpretative, ossia le similitudini e i paralleli con gli spazi naturali e atmosferici e il loro trasformarsi in uno scenario spirituale. In

questi termini le scansioni temporali e gli stati atmosferici marcano il procedere della prosa: «Era prossima l'ora del vespro, ma l'aria pareva non rattenere della luce se non le particelle d'argento. Di là dalla selva non scorgevo i lidi, ma ricevevo la quiete della bassa marea» (2: 2143).

Nella terza sezione, del XV aprile, si descrivono gli ultimi istanti del Bermond, quando d'Annunzio entra nell'infermeria dove, «primamente, non veduto, lo vidi in uno specchio» (2: 2150). L'immagine che egli coglie di riflesso è una «specie d'orrore inaccessibile e rischiarato» e qualcosa di analogo accade anche all'amico che, tramite lo specchio, coglie l'avvicinarsi di d'Annunzio «non dalla vita diurna, non dall'aria e dalla luce ma dal fondo di quel pallido sepolcro» (2: 2150).

La dimensione paesaggistica, la Landa, diviene a tutti gli effetti una coordinata, un punto di riferimento. Dapprima egli evoca la sorte che lo ha mandato fuori dalla sua terra, «verso questo paese occidentale di sabbia e di sete, che non è se non un deserto imboschito» (2: 2155). Poi, nel quarto capitolo del XVII aprile MCMXII, si assiste a un'accelerazione: la morte di Bermond è preceduta da un'eclissi solare in forma analoga al martirio per eccellenza. In questo caso la natura e i fenomeni atmosferici trovano eco sulla pagina in forme differenti, con i pini «della landa oceanica», una «nuvola di polline», il paesaggio marino, le formiche che percorrono i «pini feriti per far uscire la resina», «il germoglio che spunta da una latta arrugginita» in un crescendo fino al corpo dell'uomo annegato portato allo scoperto dalla bassa marea; e ancora i suoni e il silenzio che dominano il paesaggio fino al parto della «cagna» che - come afferma Raffaella Castagnola - «chiude con immagine vitalistica la *Contemplazione*» (1995, XXIII) e si contrappone al principio, a quella formula riguardo a un mondo che «par diminuito di valore» (d'Annunzio 2005, 2: 2121).

Il tentativo è stato quello di sondare i singoli e frequenti incipit, e il loro rapportarsi alle clausole conclusive; il considerare, sulla scia di Del Lungo, «le-début-et-la-fin» come un sintagma fisso (2010, 10). Tale approccio ha permesso di soppesare criticamente, in forma reciproca, questi frammenti liminari come un'unità, nel consentire un'interpretazione del testo nell'insieme delle sue ricorrenze e nelle suggestioni derivanti da simili spazi periferici. Indubbiamente, vi è qualcosa, in queste zone incipitarie e conclusive,³ che mette in azione il testo, in termini di compattezza o anche di voluta disorganicità, con forme dotate di coerenza o una serie di parziali rispondenze nel loro iscrivere l'opera in termini di appartenenza e di significato.

Nel finale si assiste al delinearci di due immagini antitetiche, la «cagna da caccia» gonfia di latte e il corpo dell'annegato che l'oce-

3 Riguardo alle clausole conclusive e alla pluralità dei significati che possono assumere vedi Hamon 1975.

ano deposita sulla battaglia: «una povera cosa nuda, più misera d'un rottame, più squallida d'un mucchio d'alge» (d'Annunzio 2005, 2: 2176). E nonostante il riapparire di quest'ultima immagine mortuaria, colma di una sua tragica intensità e angoscia, si afferma nondimeno quella materna dell'animale, con le «mammelle ch'erano gonfie e calde» e che sembra raffigurare concretamente quanto annotato in precedenza, ossia che «la cieca vita fa ingombro alla morte perpicace» (2: 2167).

Bibliografia

- Bertazzoli, R. (1998). «Liturgia pagano-cristiana in alcuni passi delle Laudi dannunziane». *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 27(3), settembre/dicembre, 427-36.
- Castagnola, R. (1995). «Pagine di Gabriele D'Annunzio per la morte di due amici». *Rassegna dannunziana*, XIII, 28, novembre, XXI-XXIV.
- D'Annunzio, G. [1912] (2005). *Prose di ricerca*. 2 voll. A cura di A. Andreoli, G. Zanetti. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2010). *Il libro segreto*. A cura di P. Gibellini. Milano: BUR.
- Del Lungo, A. (1997). *Gli inizi difficili. Per una poetica dell'incipit romanzesco*. Padova: Biblioteca Unipress.
- Del Lungo, A. (2010). «En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières». Del Lungo, A. (a cura di), *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*. Paris: Garnier, 7-22.
- Feroni, G. (2010). *Dopo la fine. Una letteratura possibile*. Roma: Donzelli.
- Giannantonio, V. (2011). «Gabriele D'Annunzio. *Il libro segreto*». Guaragnella, P.; De Toma, S. (a cura di), *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Il Novecento*. Pensa: Multimedia, 143-9.
- Hamon, P. (1975). «Clausules». *Poétique*, 24, 495-526.
- Lotman, J.M.; Uspenskij, B.A. (1975). «Valore modellizzante dei concetti di 'fine' e 'inizio'». Faccani, R.; Marzaduri, M. (a cura di), *Tipologia della cultura*. Milano: Bompiani, 135-41.
- Marinoni, M. (2016). «D'Annunzio e le semantiche dell'acustica notturna». Letture del 'suono' dalla *Contemplazione della morte* al *Libro Segreto*. In *Rivista di letteratura italiana*, 1, 39-58.
- Martignoni, C. (1989). «Altri 'Aspetti dell'ignoto': sulla *Contemplazione della morte*». *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte = Atti dell'XI Convegno Internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 9-14 maggio 1988). Pescara: Centro Studi Dannunziani, 363-81.
- Maksimović Janjić, D. (2012). «*Contemplazione della morte*: dialogando con Pascoli». *Rivista di letteratura italiana*, 2-3, 325-32.
- Traversetti, B. (2004). *Explicit. L'immaginario romanzesco e le forme del finale*. Cosenza: Pellegrini.

